

ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA O CINEMA DA RETOMADA: O CASO DE *CIDADE DE DEUS*

Cesar Felipe Pereira Carneiro¹⁵
Solange Straube Stecz (Orientadora)¹⁶

Faculdade De Artes Do Paraná

RESUMO

O presente trabalho analisa a passagem da narrativa do livro “Cidade de Deus” para o filme homônimo, por meio da descrição detalhada de suas sequências inicial e final. Ao percorrer o processo de transposição de um meio semiótico para outro, procurou-se verificar onde estão os “ganhos” e onde ocorrem as “perdas” na adaptação do romance “Cidade de Deus” (1997), de Paulo Lins, para a grande tela, levando-se em conta as particularidades de cada linguagem, a literária e a cinematográfica.

Palavras-chave: Cidade de Deus (filme); Cidade de Deus (romance); Cinema da Retomada; adaptações literárias.

INTRODUÇÃO

As maneiras de contar histórias, as técnicas narrativas, sempre refletem e são refletidos por maneiras de estar no mundo. O cinema interfere diretamente nos modos de vida em sociedade, pois a produção cinematográfica tem uma grande capacidade de mobilização comprovada pela repercussão popular de determinados filmes. O cinema é capaz de estimular discussões em torno de determinados temas, contribuir para a apreensão das maneiras diferenciadas como os indivíduos e grupos se apropriam de informações e esclarecer os sentidos que elaboram a partir delas. Cada pessoa vai enxergar um determinado filme de acordo com suas vivências, seus pensamentos, enfim, sua cultura.

A transposição de uma obra é sempre uma adaptação para outro meio/sistema semiótico. O processo envolvido na passagem do signo verbal para os signos imagético

¹⁵ Graduando no Bacharelado em Cinema e Vídeo na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Aluno Voluntário do Programa de Iniciação Científica (PIC/FAP 2010-2011), Licenciado em Letras e Bacharel em Literatura pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). felipecinevpr@hotmail.com

¹⁶ Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná. Coordenadora de Cinema e Vídeo da Fundação Cultural de Curitiba/Responsável pela Cinemateca de Curitiba. Coordenadora de Pós-Graduação da Faculdade de Artes do Paraná. Professora de roteiro no Curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná, onde coordena o Grupo de Estudos de Cinema Latino Americano. solange.stecz@gmail.com

e sonoro é sempre transgressor: inevitavelmente modifica a forma e, muitas vezes, também o enfoque, pois a filmagem e a montagem são sempre recriações. É evidente que o filme será sempre diferente do livro, porque se utiliza de vários elementos não pertencentes ao universo da literatura, como, a fotografia em movimento, o som, a interpretação etc. A questão da fidelidade do texto ao texto-fonte se torna um discurso obsoleto. Pouco importa, também, a origem do material dramático; o importante é como ele se adequa ao meio semiótico que o veicula.

Pretende-se, nesse trabalho, descrever como se ajusta o enredo de “Cidade de Deus” ao ser transposto do papel para a tela. Embora o trabalho se centre na análise da trama propriamente dita, também são levadas em conta, ainda que rapidamente, as características técnicas – visuais e sonoras – do filme. As discussões em torno dos temas favela, exclusão social, violência e drogas, entre outros, são levadas em consideração apenas circunstancialmente. Os poucos textos teóricos a respeito do período no qual as obras (livro e filme) se inserem são considerados na medida em que instauram uma reflexão relevante com o tipo de interação que, de certo modo, o público legitima como parte de sua realidade cotidiana.

O objetivo é verificar se a iniciativa de adaptar obras literárias brasileiras para as telas de cinema obtém êxito ao atingir um número maior de espectadores do que costuma atingir de leitores, formando e mantendo esse público por meio da aposta numa dramaturgia com “cores” e “sotaques” nacionais. Dessa maneira, pode ser apontada onde reside a importância do filme “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, na construção de uma expressão única em meio à pluralidade das cinematografias espalhadas pelo globo.

A metodologia de trabalho consiste na análise comparativa das obras, sendo discutidas as três instâncias do processo adaptativo – o romance, o roteiro e o filme –, o que permite constatar as proximidades e os distanciamentos entre os dois formatos de manifestação artística.

O recorte do trabalho recai sobre as sequências inicial e final do filme, por serem partes exemplificadoras de como a adaptação mantém a essência da narrativa constante do romance, sendo que em várias passagens a citação ao original se dá de maneira literal.

CINEMA DA RETOMADA

Retomando a ideia do crítico e cineasta Alex Viany¹⁷, que diz que o Cinema Brasileiro, historicamente, é marcado pela não continuidade de um programa unificador de sua estética e linguagem, mas que, pelo contrário, se caracteriza pelo que chama de “surto de produção” – fases em que a produção cinematográfica nacional se encontra “aquecida” –, podem-se elencar, atualmente, seis desses “surto”, ciclos de produção: 1.º A Época de Ouro (1896-1914): acabada com o estabelecimento das companhias de distribuição estrangeiras no Brasil, ou seja, pela enorme presença dos filmes estadunidenses no circuito exibidor nacional; 2.º Os Ciclos Regionais (anos 1920 e 1930): Recife-PE, Cataguases-MG e Campinas-SP; 3.º A Era dos Estúdios Cinematográficos (anos 1930, 1940 e 1950): Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, por exemplo; 4.º O Cinema Novo (anos 1960); 5.º A Era EMBRAFILME (1969-1990): Empresa Brasileira de Filmes, financiadora da produção nacional, chegando a obter até 35% do mercado interno de exibição¹⁸; e, 6.º a atual fase do Cinema Brasileiro, batizada de Cinema da Retomada¹⁹: produções de longa-metragem são financiadas majoritariamente pelo Estado, através da Lei do Audiovisual (criada em 1993).

O termo movimento artístico tenta dar idéia da modificação incessante dos processos de criação, assinalando as faixas de tempo em que determinados valores predominaram na arte. (...) As definições referem-se àquilo que artistas de uma localização temporal específica entenderam como seu programa de ação estética, expressando-o principalmente por meio de obras, manifestos, discursos, pronunciamentos e entrevistas coerentes com os princípios defendidos. Diz respeito, ainda, ao que entenderam dessa produção a crítica e a história, contemporâneas ou posteriores a ela, incluindo a de nossos dias. (COSTA, 2004, p. 9).

64

Partindo-se da definição de movimento artístico, acima apresentada, pode-se afirmar que o Cinema da Retomada *não* é um *movimento*, mas sim, que é apenas um *momento* específico da produção cinematográfica brasileira, o que pode ser melhor explicitado na citação a seguir:

(...) Temáticas variadas, visões múltiplas de um cinema que, pouco a pouco, vem se profissionalizando técnica e artisticamente e se firmando como atividade industrial consistente.

No entanto, pela falta de uma ideologia única – como a que tinha o Cinema Novo, a Nouvelle Vague francesa, ou o Neo-realismo italiano, por exemplo – pode-se dizer que o cinema da retomada não se

¹⁷ 1959.

¹⁸ Foi extinta em 1989, pelo presidente Collor. Em 1985-86, lançou 107 títulos, caindo para apenas sete no biênio seguinte.

¹⁹ O período de, mais ou menos, 1993 até os dias atuais.

caracteriza como movimento, mas sim como apenas um momento de reorganização e fortalecimento da produção cinematográfica, depois do baque sofrido pelo Governo Collor. (FONSECA, 2005, p.41). (Grifo meu).

Imersa nesse contexto de temáticas variadas, pode-se dizer, no entanto, que a violência desponta como a questão mais urgente da fase atual, pois as obras fílmicas baseadas em livros e que a trazem por tema principal vêm obtendo significativo destaque nos festivais mais importantes do mundo. Além disso, são recorde de público (entre os filmes brasileiros) no parque exibidor nacional e possuem relativa ressonância reflexiva na sociedade contemporânea. Ressaltam-se os grandes sucessos de bilheteria: “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, indicado ao Oscar de 2004 em quatro categorias, adaptação literária do romance de Paulo Lins, assim como o filme “Carandiru” (2003), de Hector Babenco, adaptação da obra de Dráuzio Varela, e “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha, também adaptado, todos eles filmes exemplificadores do novo momento vivido pelo cinema nacional.

ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS PARA O CINEMA DA RETOMADA

Verifica-se que a identificação, por parte do público, com filmes nacionais produzidos a partir da Literatura Brasileira se fundamenta no fato de que tanto o cinema quanto a literatura são linguagens que propiciam a valorização e o resgate da identidade cultural do povo brasileiro. Considera-se ainda que, ultimamente, os principais campeões de bilheteria do cinema nacional são filmes produzidos a partir da Literatura Brasileira, como já mencionado em relação aos filmes “Cidade de Deus”, “Carandiru” e “Tropa de Elite”.

Obras literárias, cujas temáticas abordam a realidade política, social, econômica e cultural brasileira, já serviram de inspiração para produções fílmicas aos cineastas do Cinema Novo, o que significa que o processo não é novidade. No caso do Cinema da Retomada, o número de produções cinematográficas nacionais realizadas a partir da Literatura Brasileira se exacerba, como mostra o levantamento referente à identificação dos filmes produzidos no período, anteriores ao filme “Cidade de Deus”. Tais dados constam do livro de Lúcia Nagib (2002), na filmografia dos entrevistados.

FILMES DE LONGA-METRAGEM DO CINEMA DA RETOMADA PRODUZIDOS A PARTIR DA LITERATURA BRASILEIRA²⁰:

“Lamarca: Capitão da Guerrilha”, de Emiliano José e Oldack Miranda, “Lamarca” (1994), dirigido por Sérgio Rezende; “A Via Crucis do Corpo”, contos de Clarice Lispector, “O Corpo” (1995), dirigido por José Antônio de Barros Garcia; “Pixote Nunca Mais”, de Mara Aparecida Venâncio da Silva, e “Pixote – A Lei do Mais Forte”, de José Louzeiro, “Quem Matou Pixote?” (1996), dirigido por José Joffily; “Tieta do Agreste”, de Jorge Amado, “Tieta do Agreste” (1996), dirigido por Cacá Diegues; “O Que é Isso Companheiro?”, de Fernando Gabeira, “O Que é Isso Companheiro?” (1997), dirigido por Bruno Barreto; “O Homem Nu”, conto de Fernando Sabino, “O Homem Nu” (1997), dirigido por Hugo Carvana; “A Ostra e o Vento”, de Moacir Lopes, “A Ostra e o Vento” (1997), dirigido por Walter Lima Jr.; “Triste Fim de Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto, “Policarpo Quaresma” (1998), dirigido por Paulo Thiago; “No Caminho dos Sonhos” de Moacyr Scliar, “Caminho dos Sonhos” (1998), dirigido por Lucas Amberg; “Outras Histórias”, contos de Guimarães Rosa, “Primeiras Estórias” (1999), dirigido por Pedro Bial; “Canto dos Malditos”, de Austregésilo Carrano, “Bicho de Sete Cabeças” (2000), dirigido por Laís Bodansky; “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, “Memórias Póstumas” (2000), de André Klotzel; “O Xangô de Baker Street”, de Jô Soares, “O Xangô de Baker Street” (2001), dirigido por Miguel Farias Jr.; “O Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna, “O Auto da Compadecida” (2001), dirigido por Guel Arraes; “Bufo & Spalanzanni”, de Rubem Fonseca, “Bufo & Spalanzanni” (2001), dirigido por Flavio Tandellini; “Lavoura Arcaica”, de Raduan Nassar, “Lavoura Arcaica” (2001), direção de Luiz Fernando Carvalho; “Bellini e a Esfinge”, de Tony Bellotto, “Bellini e a Esfinge” (2001), direção de Roberto Santucci Filho; “O Invasor”, de Marçal Aquino, “O Invasor” (2001), dirigido por Beto Brant; **“Cidade de Deus”, de Paulo Lins, “Cidade de Deus” (2002), dirigido por Fernando Meirelles.**

Seguindo a lista de filmes do Cinema da Retomada adaptados da Literatura Brasileira aportamos em “Cidade de Deus”, proveniente do romance homônimo de Paulo Lins, cujo enredo trata do crescimento da criminalidade na favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro.

²⁰ Legenda: Obra Literária, Autor, Filme, Ano de Produção, Diretor.

CIDADE DE DEUS: PRESSUPOSTOS

Paulo Lins, autor do romance, estudou literatura e português na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Teve participação, no começo da década de 1980, no movimento de poesia independente do grupo Cooperativa de Poetas. Escreveu alguns poemas e publicou o livro de poesias “Sobre o Sol” (1986). Obteve bolsa de iniciação científica do CNPq para auxiliar o desenvolvimento de uma pesquisa sobre a criminalidade na favela Cidade de Deus, onde morava desde os oito anos. Nos anos 1960, sua família, como consequência de uma enchente no centro do Rio de Janeiro, foi viver no conjunto habitacional Cidade de Deus, onde Lins presenciou o surgimento e o crescimento do tráfico de drogas. Escreveu seu romance baseado nas entrevistas que fez por ocasião de sua pesquisa na comunidade em que era morador.

O romance “Cidade de Deus” está estruturado em três partes, respectivamente, “A história de Cabeleira”, “A história de Bené” e “A história de Zé Pequeno”, pelas quais desfila um total de 252 personagens – número bastante superior ao encontrado no filme. Segundo o diretor, Fernando Meirelles, “O livro conta a história do início da organização do tráfico no Rio de Janeiro, uma história violenta, sem esperanças, passada inteiramente dentro de uma favela.” (MEIRELLES & MANTOVANI, 2003, p. 09). Paulo Lins, nas notas e agradecimentos de sua obra, esclarece:

Este romance se baseia em fatos reais. Parte do material utilizado foi extraído das entrevistas feitas para o projeto „Crime e criminalidade nas classes populares”, da antropóloga Alba Zaluar, e de artigos nos jornais *O Globo*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*. (LINS, 1997, p. 549).

“Cidade de Deus”, co-dirigido por Kátia Lund, tem 135 minutos de duração e fez mais de três milhões de espectadores no Brasil. Ficou em cartaz cerca de um ano nos Estados Unidos e foi indicado ao Oscar 2004, em quatro categorias: direção, fotografia, montagem e roteiro adaptado, – sendo que pela primeira vez na história do Cinema Brasileiro um filme foi indicado nessa última categoria.

Tornou-se grande sucesso de público, conquistando premiações em diversos festivais. Recebeu o emblema de “filme-evento” (fenômeno), o primeiro da Retomada, resultado obtido por apresentar na tela problemas atuais do país, como a favela e o tráfico de drogas.

Parte dos profissionais do mercado de cinema, na época [2002], apostava em um fracasso retumbante. A distribuidora do filme (Lumière) acreditava em 1 milhão de espectadores. Mas *Cidade de Deus* fez 3,3 milhões de espectadores. Seu sucesso mostrou que o público está interessado em ver um filme que toca em problemas atuais do Brasil. A questão era saber como, e a resposta veio na forma de um filme-evento, o primeiro da retomada. (BUTCHER, 2005, p. 55).

No que se refere à estrutura, vê-se que o filme inicia e retorna, próximo ao final, na mesma sequência, o que expõe brilhantemente sua forma circular. Entre esses extremos, a narrativa fílmica se divide em três tempos – fim dos anos 60, anos 70 e início dos anos 80 – focando histórias de moradores e traficantes da comunidade, através do olhar do narrador, Busca-Pé. No começo, Busca-Pé é um garoto de 11 anos que sonha se tornar fotógrafo. Ele convive diretamente com o crime, em meio a meninos de sua idade como, por exemplo, Dadinho, que pretende se tornar o bandido mais poderoso do Rio de Janeiro. Através da lente da câmera fotográfica, Busca-Pé observa dezenas de histórias que se cruzam e mostram a realidade vivida na Cidade de Deus. Mortes por vingança, brigas entre traficantes e garotos aguardando a tão sonhada chance de matar alguém e ter sua iniciação no crime, a guerra que se dissemina na favela, dividida por dois grupos rivais. Pelas palavras do próprio diretor, a respeito de seu filme:

Nossas primeiras decisões: seríamos sempre fiéis ao espírito do livro, mas não necessariamente à sua estrutura ou aos acontecimentos. A segunda decisão: dividir a história em três épocas distintas, começando nos anos 60 e indo até os 80. Isso daria uma certa cara de saga e deixaria o filme mais didático, mostrando o desenvolvimento do tráfico no Rio de Janeiro. Nós acreditávamos menos numa linha dramática com começo, meio e fim, e mais na soma de várias histórias que, justapostas, iriam ao encontro do espírito do livro. O romance não tem personagem central, mas concordamos de cara que para o filme precisaríamos eleger algum e que a melhor opção seria o Busca-Pé, que é um *alter ego* do Paulo Lins. Nosso Busca-Pé seria o observador/narrador que não participaria da ação, mas estaria sempre sujeito a ela. Sabíamos que corríamos um risco, ao contrariar uma regra básica do roteiro, tirando o personagem central do centro da ação. Mas viver é muito perigoso. (MEIRELLES & MANTOVANI, 2003, p. 10-11).

ANÁLISE DESCRITIVA DAS SEQUÊNCIAS INICIAL E FINAL

O primeiro plano do filme “Cidade de Deus”, exibido antes dos créditos iniciais, é tomado por um som de faca sendo amolada. Aos poucos, um samba toma corpo,

com sua graduação indo de instrumento a instrumento. A trilha sonora, ao longo de todo o filme, apresenta apenas instrumentos brasileiros. Os quatro minutos iniciais são apresentados em montagem paralela acelerada. A trama se desenvolve em dois núcleos distintos, porém conectados, que, ao final, irão se chocar formando uma única linha narrativa. A montagem, bastante rápida, constitui-se de muitos cortes e chega a apresentar planos que duram menos de um segundo.

As imagens apresentam uma galinha que parece observar outras galinhas serem preparadas para a festa na laje que está em curso. Intercalam-se cenas dos músicos tocando cavaquinho, chocalho, pandeiro, com as de pessoas sambando, uma pessoa preparando uma caipirinha e a de uma galinha desesperada. No romance, lemos o seguinte:

É certo que o galo de Almeidinha não entendia bem as coisas, por ter raciocínio de galo, o que não é muita coisa, mas ao olhar aquele monte de crioulos com as bocas cheias de dente, bebendo cerveja, olhando à socapa para ele, fumando maconha e dizendo que não iriam cheirar para não perder o apetite, não cantou, como de costume. Ficou ali na dele esperando a refeição. (...) Almeidinha aguardava com uma enorme faca na mão. (LINS, 1997, p. 332).

À medida que os créditos dos investidores e produtores associados da obra aparecem, ouve-se, de modo quase imperceptível, um “bafo”, um ruído de sala, que, aos poucos, “cresce” em direção à tela, de encontro ao primeiro plano. Em seguida, o som se transforma no som da faca sendo amolada e no som de um cavaquinho sendo tocado. Tais imagens são exibidas antes da aparição do título do filme, apresentado como uma abertura animada, numa espécie de foto tirada por um dos personagens, Busca-Pé.

Numa espécie de crescendo, de forma repetida, os planos da faca sendo amolada são intercalados com planos dos instrumentos musicais, que, inseridos um a um, fazem com que a sonoridade se torne “encorpada”. Além disso, planos de comida sendo preparada são alternados com planos de galinhas sendo depenadas. Planos detalhes²¹ de pessoas sambando, numa espécie de construção metonímica, de pés e

²¹ Plano Detalhe (PD): Enquadramento cinematográfico cuja ideia é semelhante à do *close up*, porém utilizado para tomadas próximas de quaisquer outros elementos que não sejam rostos.

mãos se movimentando, também compõem a sequência. A galinha “fica aflita” ao ver as outras galinhas sendo pegadas, como que pensando, “eu sou a próxima”. Logo após, vê-se um plano detalhe de um fio atado ao pé dessa galinha que tudo vê, para que ela não possa escapar de seu cativado. O fogo é aceso, churrasquinho na brasa. Um tamborim, outra galinha é colocada em um panelão, outra ainda é depenada. Uma caipirinha é preparada, galinhas seguem sendo depenadas e têm suas vísceras arrancadas. A galinha que está presa bica o nó do fio que a prende pela pata. Mais planos dos instrumentos e da caipirinha sendo preparada. A galinha amarrada consegue se libertar, escapa e pula da laje. O som do samba é interrompido. A galinha fugitiva dobra uma esquina da favela. Descrição semelhante é encontrada no livro:

Na casa de Almeidinha, o galo, de tanto ouvir comentários a propósito de sua existência, antes mesmo do sol nascer, tratou de bicar, malandramente, o barbante que o prendia a um pedaço de bambu fincado no chão, até que ele ficasse suficientemente fraco para rebentar no mínimo puxão. (...) ao ver, de relance, a faca sendo sustentada por aquele que durante toda a sua vida acreditara ser seu amigo, certificou-se de que tudo ali concorria para o seu falecimento. Na primeira tentativa, livrou-se do barbante, que foi ficando mais fraco no momento em que executava a galinha, saçaricou entre os convidados e saiu quebrando pelas vielas. / _ Pega ele, pega ele! _ gritou Pequeno. (LINS, 1997, p. 332).

O personagem Zé Pequeno avisa aos seus companheiros que a galinha fugiu. Um bando de jovens, com armas na mão, sai em busca da ave. Zé Pequeno ri da situação. Surgem planos amplos da favela, que mostram o grupo perseguindo a galinha. Alguns tiros são disparados, visando acertar a galinha que conseguiu escapar.

Nesse momento, outro núcleo de personagens aparece. Busca-Pé conversa com o amigo, Barbantinho, e explica que, se conseguir uma boa foto, terá um emprego em um jornal. Em paralelo, o bando continua atrás da galinha. Zé Pequeno ameaça atirar em um cidadão da comunidade que não conseguiu agarrar a ave. Mais tiros são disparados em direção à galinha, mas nenhum consegue atingi-la. A ave sai voando e acaba numa rua onde um carro de polícia quase a atropela.

A quadrilha saiu atrás do galo, porém galo de favela é arisco como o cão: entrava e saía das vielas, ágil como onça, fingia que ia e não ia, corria agachadinho para não ser percebido de longe, nas quinas das esquinas botava só meio rosto à vista para ver se tudo estava limpo, vez por outra alçava vôos de quinze a vinte metros, corria

desesperadamente para os Blocos Novos, dificultava a sua captura. A quadrilha gargalhava enquanto perseguia o almoço. Pequeno, ao dobrar uma viela, trombou com um vendedor de panela e foi ao chão junto com ele. Levantou-se de supetão, mandou o sujeito tomar no cu e ordenou aos berros: / _ Senta o dedo no galo! / E começou o tiroteio. (LINS, 1997, p. 333).

Do outro lado dessa mesma rua, estão Busca-Pé e Barbantinho, em frente ao carro da polícia, que passa diante deles. Na parte oposta, o bando de jovens e Zé Pequeno, sorridente e com a arma em punho. A câmera descreve um giro em torno de Busca-Pé e ele pode visualizar o grupo de Zé Pequeno. Zé Pequeno manda Busca-Pé apanhar a galinha. O camburão para atrás de Busca-Pé e de Barbantinho. Os dois estão encurralados entre a polícia e Zé Pequeno e seu bando.

(...) Meia hora depois ouviu-se o grito de Otávio: _ Olha o pão! Olha o pão! Eram cinco policiais que se aproximavam de arma em punho. „Olha o pão“ era o aviso que determinaram para quando a polícia aparecesse na área. A quadrilha já ia correr quando Pequeno disse: _ Ninguém corre! Todo mundo de cão pra trás. Se eu pipocar todo mundo pipoca, mas é pra matar, é pra matar... A quadrilha ficou em pé, eram mais de trinta homens de 38,9 milímetros e sete-meia-cinco. O sargento Geraldo, quando viu aquela afronta, apertou os olhos. (LINS, 1997, p. 335-336).

Busca-Pé tenta agarrar a galinha. E diz, em VOICE OVER, como a representação de seu pensamento: “uma fotografia poderia mudar a minha vida. Mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega e se ficar o bicho come”. Novamente a câmera descreve um giro, de modo circular, à frente e às costas de Busca-Pé, que ora vê o grupo de Zé Pequeno e ora vê a polícia. A câmera executa vários giros, em 360º, em torno de Busca-Pé. A narrativa retrocede em muitos anos, através de um flashback. A volta no tempo é de exatos 12 anos: o período de tempo que será contado ao longo do filme.

A sequência final é a mesma sequência inicial, porém com menos planos e com música mais acelerada. Tudo indica que se manteve a mesma edição de som, mas que algumas cenas foram retiradas, o que criou um efeito de “pulo” na trilha sonora. A galinha foge e Zé Pequeno grita: “pega a galinha, segura a galinha”. E o filme já está, novamente, na cena do embate entre bandidos e policiais, no momento em que se encontram.

O filme, pois, possui uma estrutura circular, abre e se encerra retomando o mesmo ponto na história. Busca-Pé, o narrador, vê-se entre a polícia e os bandidos. Essa cena, iniciada com o churrasco na laje de Zé Pequeno é, de certa forma, uma metáfora da problemática social apresentada no filme: a constatação do menino de que “Na Cidade de Deus, se ficar o bicho pega e se correr o bicho come”, é uma imagem daquela realidade, no sentido de que, a partir da propagação da violência e dos demais problemas encontrados lá, a população vive acuada entre bandidos – por um lado, “protetores” dos moradores da comunidade, mas que, por outro lado, exploram aquelas pessoas –, e entre a polícia, que entra em conflito com os bandidos, mas que é uma polícia corrupta, faz negócios com eles e acaba usufruindo da receita gerada pela criminalidade.

Visivelmente se está diante do alastramento da corrupção. Bandidos versus policiais, duas classes que deveriam estar em lados diferentes, mas que acabam se identificando no crime. A narrativa fílmica, claramente, estabelece uma crítica social bastante contundente, pois durante todo o filme, vê-se polícia versus bandidos; e também, bandidos versus bandidos. É preciso olhar o filme (e o livro) com cautela, relativizar quem é bandido e quem é policial, pois muitos dos policiais são bandidos também.

Busca-Pé, narrador/protagonista no filme (no livro não há um único narrador e nem um protagonista, como apontado), acaba realizando seu desejo, alcança a redenção ao fotografar a realidade da qual queria escapar. Ao longo da narrativa, ele ganha uma câmera, perde a câmera e, mais à frente, ganha a mesma câmera novamente. Ironicamente, parece predestinado a registrar aquele cotidiano de guerra, sobretudo ao fotografar o auge e o declínio de seu algoz (Zé Pequeno), que o ajuda, mesmo sem ter consciência, a mudar de vida. O sonho de progredir, escapar à determinação imposta pelo meio em que vive, torna-se realidade. Um sobrevivente em meio a milhares de pessoas que sucumbem àquilo que as cerca. Interessante ressaltar que, na narrativa do livro, Busca-Pé se torna ainda mais próspero e atuante na sociedade:

Busca-Pé, depois de militar vários anos no Conselho de Moradores, casou e mudou, conseguiu se estabelecer como fotógrafo, mas volta e

meia retornava à favela para visitar a mãe e rever os amigos. (LINS, 1997, p. 544).

OS DESDOBRAMENTOS DA NARRATIVA DE *CIDADE DE DEUS*

O enredo do filme apresenta Busca-Pé, jovem pobre e negro, que cresce em um universo de muita violência. Vive na Cidade de Deus, favela carioca conhecida por ser um dos locais mais violentos da cidade. Amedrontado com a possibilidade de se tornar bandido, Busca-Pé acaba sendo salvo de seu destino por conta de seu desejo de fotografar, que permite que ele siga carreira na profissão. É através de seu olhar, atrás da câmera, que Busca-Pé analisa o dia a dia da favela onde vive, onde a violência aparenta ser infinita.

Pode-se dizer que o diretor foi ousado ao fazer um filme sobre o lado certo da vida errada, sobre marginalidade – no sentido de pessoas que estão à margem da sociedade, sobre aqueles que estão expostos a condições de sobrevivência precárias. Meirelles correu o risco do filme não ser aceito pelos espectadores brasileiros, tão acostumados aos filmes de padrões hollywoodianos e, também, por as pessoas geralmente não quererem ver o que não lhes agrada, sobretudo tragédias sociais, econômicas e culturais de seu povo. No entanto, ao se valer de uma estética *pop*, típica da área publicitária, “Cidade de Deus” fez sucesso ao trazer consigo a discussão sobre os seres humanos que crescem na favela, largados à própria sorte e que, com pouca ou nenhuma possibilidade de futuro dentro da sociedade “promissora”, acabam por ser envolvidos no mundo da criminalidade.

Por outro lado, o filme também gerou polêmica: a pesquisadora Ivana Bentes, por exemplo, disse que o diretor se valeu da “estética da fome” – manifesto estético trabalhado por cineastas do Cinema Novo – subvertendo-a em uma “cosmética da fome”, ou seja, que o diretor teria se apropriado da miséria do país e a estetizado de maneira vazia, apenas embelezadora, como material apelativo de propaganda, com vistas à promoção de seu filme.

Por fim, pode-se dizer que a obra de Lins é de grande importância para a Literatura Brasileira, por seu caráter histórico e por sua função social. Fernando Meirelles, por sua vez, adicionou muitos outros elementos na recriação que propôs em sua versão cinematográfica, possibilitando que um número muito maior de pessoas

pudesse olhar para a favela Cidade de Deus, o que proporcionou, entre outros fatores, a reflexão sobre os motivos que levam ao crescimento da criminalidade.

(...) [Antes de “Cidade de Deus”] a violência urbana era quase um tabu. A preocupação de se reconquistar o espaço perdido pelo cinema brasileiro, tanto em termos de mercado como de aceitação social, fez com que muitos profissionais do cinema rejeitassem qualquer filme próximo à realidade do público, por medo de rejeição. A questão, sempre que abordada, aparecia como algo periférico e não central (...) (BUTCHER, 2005, p. 50).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O momento da produção cinematográfica nacional – muito é dito a esse respeito – é profícuo: o chamado Cinema da Retomada, valendo-se de subsídios estatais, possibilita a realização de filmes que, para o bem e para o mal, não formam uma unidade temática e estética no cerne do Cinema Brasileiro. A diversidade dos roteiros e as variadas maneiras de concretizá-los nos levam a vislumbrar um panorama contrastante em relação a outros momentos mais programáticos de nossa historiografia cinematográfica – por exemplo, o Cinema Novo. Nesse movimento, ao menos em sua fase inicial, vários cineastas assumiram posturas semelhantes em relação à maneira de retratar a realidade do país, enquanto que no atual momento não há um consenso sobre o quê e como filmar.

Inserido nessa breve explanação, destacou-se um dos tópicos que se podem elencar na atual situação de nossa realidade fílmica: a capacidade de nossas obras de apresentar a violência contemporânea. Filmes recentes de grande sucesso junto ao público/crítica, tais como “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, “Carandiru” (2003), de Hector Babenco e “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha, entre outros, considerados “filmes-fenômeno” da Retomada – por atraírem às salas de cinema números significativos de pessoas –, expõem nossas mazelas sociais e dialogam com os espectadores refletindo na tela a preocupação com os rumos da nação. As velhas questões irresolvidas do Brasil – o sertão e a favela – se fazem presentes de modo constante, o que reafirma a sempre urgente necessidade de pensar a respeito delas a fim de reavivar o dever de solucioná-las.

Com base na ideia de que vivemos a Era da Imagem, procurou-se discutir a adaptação do romance “Cidade de Deus” (1997), de Paulo Lins, para a grande tela,

levando-se em conta as particularidades de cada linguagem (a literária e a cinematográfica), sem perder de vista o papel que as adaptações cumprem em um país cuja população lê pouco. Verifica-se, após essa introdução audiovisual, um aumento relevante no número de leitores do texto que lhe deu origem, pois o filme estabelece um contato mais efetivo das pessoas com a realidade de seu país, ao representar as angústias, as cores, as dores, os costumes, a identidade nacional brasileira.

Em última análise, a pesquisa permitiu observar quanto o texto do romance “Cidade de Deus” aflora quando é transposto para o meio fílmico, como ele se engendra na formação de um cinema que reflete os problemas do país, que é engajado em lançar as questões complicadas de nossa realidade, que se preocupa em dizer algo ao público, e que contribui para o desenvolvimento de nosso povo.

REFERÊNCIAS

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. 15

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

FONSECA, Simone. Virada do Cinema Nacional. **Revista Discutindo Arte**, São Paulo, n.º 3, p. 34-41, 2005.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MEIRELLES, Fernando; LUND, Kátia (co-direção). **Cidade de Deus**. [Filme-vídeo]. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos, direção de Fernando Meirelles. Brasil: uma produção O2 Filmes e Vídeos, 2002. 01 DVD, 135 minutos, son.

MEIRELLES, Fernando e MANTOVANI, Bráulio. **Cidade de Deus: roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

NAGIB, Lucia. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1959.